

CRITICA LETTERARIA

202

RECENSIONI



PAOLO**OFFREDO** EDITORE - NAPOLI

DOI. 10.26379/1994

GAIA TOMAZZOLI, *Metafore e linguaggio figurato nel Medioevo e nell'opera di Dante*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2023, pp. 498.

«La metafora [...] è un fenomeno linguistico ineludibile quanto multiforme» (p. XIII): così Gaia Tomazzoli scrive riguardo il cuore pulsante di questa sua recente pubblicazione, punto di arrivo di ricerche e approfondimenti durati circa dieci anni. Ne consegue la natura complessa e articolata del volume, in cui la studiosa si cimenta nell'impresa di fondere la storia delle teorie medievali del linguaggio figurato con un'analisi linguistico-sincronica delle metafore in Dante. Due, quindi, i principi fondamentali su cui si muove la ricerca: l'attenta ricostruzione delle riflessioni delle dottrine medievali e il confronto serrato con le opere del poeta fiorentino, di cui si predilige per ovvie ragioni la *Commedia*.

Il volume si compone di sette ampi capitoli, divisi in due sezioni, dotate entrambe di una ricca introduzione. La prima parte – *Teorie del linguaggio figurato medievale e dantesche* – è di matrice teorica e affronta in dettaglio le esplicite dichiarazioni del poeta in termini linguistici, grammaticali ed ermeneutici che fanno intravedere la correlazione tra la personale riflessione dell'autore e le teorie del linguaggio maturate nel complesso quadro delle discipline medievali; la seconda – *Metafore e linguaggio figurato nella Commedia* –, di natura più pratica, tratta di come Dante concretamente scrive e utilizza la metafora

all'interno del poema, dove la poesia si configura come «il linguaggio per eccellenza in cui si esercita il dominio del discorso figurato» (p. 259).

Prendendo, dunque, avvio dall'assunto che sia «fondamentale esaminare i passaggi in cui Dante si occupa esplicitamente di questo argomento» (p. 5), la prima sezione del volume si snoda attraverso l'individuazione ed il commento dei più significativi luoghi del testo in cui il poeta stesso attua un commento alla propria prassi poetica. In tal modo, la studiosa traccia un *excursus* ad andamento ascendente in cui il lettore assiste man mano ad un «allargamento della prospettiva e un arricchimento del bagaglio teorico di Dante» (p. 5) che culminano nella *Commedia*, dove le potenzialità del linguaggio figurato saggiate nelle opere precedenti vedono la loro massima espressione.

In particolare, nel primo capitolo è chiamato in causa il libello giovanile della *Vita Nova*, dove Tomazzoli attua un *focus* sulla celebre digressione poetica del capitolo XXV, al fine di disquisire sul tema della licenza poetica assunta dai rimatori dinanzi alle varie tipologie di *impasse* generate dalla norma grammaticale e linguistica del *recte loqui*. Si sfocia, dunque, in questioni di proprietà/improprietà del linguaggio in relazione alla verità, problematica di cui, come vuole la critica odierna, Dante «trova fondamento in un canone di *auctores classici*» (p. 21), primo fra tutti Orazio con la sua *Ars poetica* e i suoi vari commenti medievali. In realtà, l'intuizione di Tomazzoli sta nell'aver saputo trovare affinità tra quanto affrontato da Dante in tale sede e

quanto espresso sul linguaggio figurato in una nuova tradizione medievale, quella delle *artes poetriae*. Di queste la studiosa isola alcuni trattati, come la *Poetria nova* e il *Documentum* di Goffredo di Vinsauf, concentrandosi su una nuova teoria della metafora inerente al concetto di *transumptio*, non a caso «uno dei rari tecnicismi retorico-grammaticali» (p. 40) impiegati da Dante.

Nel secondo capitolo, Tomazzoli procede prendendo in considerazione il *De vulgari eloquentia* e concentrandosi nello specifico sul secondo libro, dove Dante, non più come «poeta d'amore, ma come *cantor rectitudinis*» (p. 59), affronta il problema dello stile e dell'ornamento del linguaggio, andando a considerare questioni di matrice retorica. La studiosa, dunque, si pone l'obiettivo di trovare un legame tra le elaborazioni più avanzate dell'autore – tra cui bellezza ed effetto del messaggio, costruzione della frase e ricerca di raffinatezza – e le nuove acquisizioni di un'ulteriore dottrina medievale, quella dell'*ars dictamins*, in cui «il principio della *licentia* [...] ha lasciato posto a quello della *convenientia*, su cui si innesta l'intero discorso dell'*ornatus*» (p. 60).

Nel terzo capitolo, l'autrice passa al *Convivio* e, successivamente, all'epistola a Cangrande (ritenuta autentica dalla studiosa), testi di natura auto-esegetica in cui si assiste ad un nuovo passo in avanti sulla trattazione del linguaggio figurato, collocato ben oltre il confine delle prime opere, poiché messo in relazione con la tradizionale esegesi quadripartita delle Scritture. Non siamo più in un orizzonte definibile «normativo» (p. 128), ma in un contesto letterario in

cui si ragiona su temi più complessi quali la volontà dell'autore e l'interpretazione dei suoi scritti da parte dei lettori: infatti, «a essere trasfigurata dall'allegoresi è un'intera vicenda, e tale trasfigurazione si realizza tramite un'azione che trascende il testo stesso» (p. 129). Non a caso, la genesi stessa del *Convivio* è legata al problema del linguaggio figurato e dei diversi livelli di significato attribuibili a un testo, così come accade anche nell'*accessus* dell'epistola a Cangrande, dove Dante rimarca l'importante natura polisemica della *Commedia*. A riguardo, Tomazzoli si cimenta nel tentativo di ricostruire dei possibili legami tra questo nuovo livello di teoria del linguaggio figurato, di matrice biblica, e la tradizione medievale delle *artes predicandi*. Di tali teorie, infatti, si può ragionevolmente supporre che Dante, da perfetto intellettuale medievale, abbia tenuto conto, pur essendo esigua la probabilità che abbia letto concretamente i manuali della disciplina. In tale settore della tradizione, infatti, vengono tracciati i dettami per una codifica degli schemi interpretativi delle Scritture, degli strumenti retorici con cui veicolare il messaggio sacro e delle nuove strategie discorsive e stilistiche attraverso cui comunicare: istanze a cui Dante non può non aver guardato. Inoltre, tale problema dell'esegesi delle Scritture viene affrontato da Dante, e di conseguenza dalla studiosa, anche nella *Monarchia*, stavolta al fine di confutare gli «argomenti 'di fede'» (p. 169) dei suoi avversari, facendo entrare in gioco l'autorità di Aristotele e di Agostino.

Nel quarto e ultimo capitolo della prima sezione, Tomazzoli si sofferma

ulteriormente sull'epistola XIII e sui primi versi del *Paradiso*, per discutere circa due fondamentali questioni: il *modus tractandi* della *Commedia* e la problematica dei limiti conoscitivi e linguistici dell'uomo in relazione ad argomenti di natura teologica. Con un particolare riferimento alla *Summa theologica* di Alessandro di Hales e al concetto della mitopoiesi di Platone, infatti, la studiosa fa comprendere il senso del «linguaggio al contempo teologico, e quindi scientifico, e mistico-poetico» (p. 220) del poema che assume veridicità grazie alla condivisione di tale carattere con le Scritture: anche la scienza teologica e l'epistemologia concorrono, dunque, alla legittimazione dell'innovativo linguaggio poetico dantesco.

Con la seconda sezione del volume si entra nel vivo del poema, in cui è possibile assistere al «dispiegamento di un apparato metaforico senza eguali» (p. 259). A partire da ciò, la studiosa ripercorre in senso speculare ciò che ha affrontato teoricamente nei capitoli precedenti, attingendo dal testo spunti per ragionare sulla proprietà della parola e gli effetti dell'enunciato figurato, ma soprattutto sul concetto dell'«interestualità attiva dietro il linguaggio metaforico» (p. 260), in una chiara condivisione d'intenti con i progetti digitali di *Hypermedia Dante Network* e *Linking Dante*.

In particolare, nel primo capitolo, Tomazzoli porta avanti un esame prettamente linguistico con lo scopo di guidare il lettore nel processo di identificazione delle metafore della *Commedia*. La studiosa pone, dunque, una lente di ingrandimento sulla «singola parola, [...] sulle eventuali improprietà di significato [...] e

sulla scelta della particolare variante linguistica» (p. 264), attuando una cospicua esemplificazione attinta dall'infinito serbatoio del poema. Attraverso dei singoli casi, si analizzano, infatti, i diversi tipi di improprietà linguistica, le relazioni con il contesto e i gradi di metaforicità rispetto alla *langue*, sfociando anche e soprattutto in un discorso che coinvolge la morfologia e la sintassi entro cui sono di volta in volta inserite le unità linguistiche.

Il secondo capitolo prevede, invece, l'approfondimento della «dimensione retorica della metafora» (p. 337), ossia lo studio del funzionamento del linguaggio figurato dantesco in termini di semantica e di pragmatica. L'articolata esemplificazione proposta dalla studiosa tocca ovviamente più livelli di utilizzo delle categorie interpretative: tra questi, spiccano le espressioni fondate su una «traslazione dal dominio astratto a quello fisico» (p. 345), dove la metafora è utilizzata per rendere concreti termini altrimenti astratti. È il caso, ad esempio, della rappresentazione della difficoltà in termini di durezza resa dal «*dir che è cosa dura* (*If I, 4*), o *l'impresa che è tanto tosta* da cominciare (*If II, 41-2*)» (p. 345). Ma degna d'interesse è anche l'analisi delle «metafore miste» (p. 350), dove all'opposizione tra piano letterale e traslato si aggiunge una mescolanza di domini semantici distinti, come ad esempio con la metafora pronunciata da Lucia nel discorso a Beatrice: «*non vedi tu la morte che 'l combatte \ su la fiumana ove 'l mar non ha vanto?*» (*If II, 107-8*). Qui, per rendere il labile confine figurativo della *fiumana* come fiume concreto o come flutto delle passioni, dimensione bellica, equo-

rea e agonistica si fondono, a testimonianza della complessità e dell'ibridismo degli elementi stilistici e retorici utilizzati dal poeta. L'obiettivo della studiosa è, dunque, quello di comprendere le relazioni delle espressioni traslate con la proposizione e la terzina in cui sono inserite e, soprattutto, gli effetti che Dante vuole ottenere da tale ordinamento stilistico-testuale.

Nel terzo e ultimo capitolo del volume, Tomazzoli allarga ancora la prospettiva: considera infatti i «nessi istituiti all'interno dell'intera opera» (p. 403) per delineare le connessioni generate dalle metafore tra canti singoli o porzioni di canti. Nel dettaglio, la studiosa inizia parlando degli «agglomerati metaforici» (p. 427), ossia campi di generali associazioni semantiche in cui singole parole creano legami fra luoghi testuali differenti, come ad esempio, per la metafora vegetale, la parola *seme* che designa non solo l'origine della vita umana in generale, ma anche chi dà origine al singolo individuo. Ad esempio, «in «*tant'è del seme suo minor la pianta*» (Pg VII, 127), il *seme* indica il padre (Carlo I) e la *pianta* il figlio (Carlo II)» (p. 429) e in «*de' Romani il gentil seme*» (If XXVI, 60), il *seme* è Enea, progenitore della stirpe dei Romani. Si passa poi agli «assi metaforici» (p. 433), categoria basata sulla dicotomia tra sfere figurative, come l'opposizione fertilità/sterilità che genera il contrasto metaforico fede/peccato: è il caso degli *sterpi eretici* percolsi da San Domenico e gli *arbuscelli* irrigati dei fedeli (Pd XII, 100-5). Infine, si passa ai «nuclei metaforici» (p. 435), che esercitano forza attrattiva su termini di per sé alieni al campo semantico di appartenenza. A ri-

guardo, Tomazzoli ragiona infatti su *rampolla*, parola di origine arborea che ricorre in due luoghi del testo col significato metaforico di 'germogliare, sbocciare': *ché sempre l'omo in cui pensier rampolla \ supra pensier, da sé dilunga il segno, \ perché la foga l'un de l'altro insolla* (Pg V, 16-18) e *nasce per quello, a guisa di rampollo, | a piè del vero il dubbio* (Pd IV, 130-1). E dunque, considerando l'influenza di questo nucleo metaforico vegetale, Tomazzoli propone una lettura del termine *scoppia* in *e come l'un pensier de l'altro scoppia \ così nacque di quello un altro poi, \ che la prima paura mi fé doppia*. (If XXIII, 10-12): il pensiero, al pari di un fiore, *scoppia*, vale a dire 'sboccia, nasce'.

Il volume si conclude con l'esame dell'intera evoluzione del linguaggio figurato in tutte e tre le cantiche della *Commedia*, in cui la forza evocativa della metafora esprime la sua massima potenza.

In conclusione, nonostante l'ingente mole di informazioni, riflesso di un volume corposo ed eloquente, viene portata compiutamente a termine l'impresa di definire l'evoluzione del pensiero e della prassi dantesca in relazione alla metafora. Ma non solo. Merito dell'autrice è quello di aver donato alla ricerca una vera e propria storia della cruciale teoria del Medioevo sul linguaggio figurato: ancora una volta l'enciclopedismo dantesco stupisce per il suo carattere caleidoscopico, inseguito e sistematizzato da Gaia Tomazzoli in modo estremamente intelligente.

MARIANGELA PALOMBA



DOI. 10.26379/1988

GANDOLFO CASCIO, *Dolci detti. Dante, la letteratura e i poeti*, Venezia, Marsilio, 2021, pp. 176.

Dolci detti, che Marsilio propone nella collana «Elementi», è un piccolo scrigno. L'autore è Gandolfo Cascio, professore di Letteratura italiana e Traduzione presso l'università di Utrecht nonché ideatore e direttore dell'*Observatory on Dante Studies*, ente che ormai da anni opera per lo studio e la diffusione dell'opera dantesca in Olanda. Essendo stato concepito in un tale contesto, come accade per i saggi di Baretto – ai quali sono dedicate alcune pagine, interessanti perché Baretto fu scrittore settecentesco che usò l'esempio di Dante per polemizzare contro Voltaire, il quale aveva affermato che l'italiano fosse una lingua effeminata – il lavoro di Cascio ci consente di «mettere a fuoco la ricezione di Dante fuori di casa» (p. 104). Gli intenti dell'autore sono dichiarati con chiarezza in premessa: fare ordine tra le considerazioni di Dante sulla letteratura e indagarne la poetica; passare in rassegna le vicende critiche di scrittori che si sono accostati al testo di Dante fin dal Medioevo: da Forese a Cino, da Borgese a Mandel'stam.

Nella sua personale indagine su Dante, Cascio parte dalla ricerca di un movente e, recuperando gli studi di Borgese, individua la «primizia» che muove da sempre i poeti: «la colera di un ragazzo», quell'ira che, da Omero in poi, è il tafano che punge e fa così sgorgare il vitale liquido della letteratura. Se Baretto aveva usato Dante come arma per combattere, Borgese lo usa, invece, come scudo,

nel contesto della propria esperienza dell'esilio americano. E al tema dell'esilio e la sua ricezione è dedicato il quarto capitolo, *Conversazioni in esilio*. Sul piano dei metodi, Cascio approfondisce la prospettiva degli studi di ricezione, mostrando il filo rosso che, in chiave estetica, lega Ovidio, Dante e Mandel'stam, poeta russo che visse il proprio esilio anche nel lager, dove morì.

L'attenzione del critico sapiente, che si è imbevuto di mille letture con rigore scientifico – ma senza rinunciare alla passione innocente di un amante che si abbeverava alla dolce fonte dei detti d'amore – si sofferma su questioni note con sguardo nuovo e recupera dettagli e argomenti spesso trascurati. Ne costituiscono un esempio le pagine dedicate a Francesca da Rimini: «Paolo e Francesca [...] sono colpevoli non solo di aver umiliato la ragione – che è dominio di sé – ma anche di aver sabotato l'ordine costituito basato sui *pacta*» (p. 58). Cascio ci ricorda che se oggi nelle scuole primeggia una lettura fondata sul presupposto della *pietas*, sulla compassione verso i due amanti – trascurando la prevalenza nel testo dantesco del contrappasso e della condizione dei due dannati – è per cieca adesione all'interpretazione romantica. Dante ci avverte del peccato mortale commesso dai due cognati, che non mostrano alcun segno di pentimento. L'episodio dei due amanti è, inoltre, occasione per riflettere sul concetto di letteratura, al quale nel saggio è dedicato il capitolo più ampio: *Un'idea di letteratura nella Commedia*. Francesca si accosta a prodotti di consumo e – come una Bovary *ante litteram* – ne subisce le conseguenze nefaste: «nei libri è cascata

come una bambina [...] nel gioioso *wonderland*, o come lucignolo tra le luminarie del villaggio magico, e l'errore, alla fine, è stato "solo" quello di essere rimasta impantanata nella fantasia, di non aver saputo smettere di divertirsi» (p. 29).

Di citazione in citazione, il lettore è condotto a scoprire l'idea di letteratura che emerge dal testo della *Commedia*, nella quale è presente una campionatura di autori caratterizzati ciascuno da un peso specifico, fino al vertice, costituito da Virgilio – sommo tra i latini perché poeta – e da Brunetto Latini, convinto della funzione eterna della letteratura: «di voi quando nel mondo ad ora ad ora / m'insegnavate come l'uom s'eterna» (*If* XV, 84-85). Per non dire della «bella scola» descritta in *Inferno* VI, una sorta di club esclusivo nel quale Dante si auto iscrive divenendo, d'ufficio, unico poeta in volgare «tra cotanto senno».

I *Dolci detti* di Cascio non si limitano a indagare tra i canti della *Commedia*, ma riferiscono su altri scritti danteschi, soprattutto le *Rime*, nelle quali i richiami letterari e i nessi intertestuali si ramificano, come avviene nel primo capitolo – *Con gli amici, nello studiolo, per mare e su per la montagna* – nel quale si indaga sui rapporti tra il poeta fiorentino e Cino, Cecco Angiolieri, Dante da Maiano, Guido Cavalcanti. Ne emerge la descrizione della complessa rete di amicizie letterarie di Dante e delle ricadute che tali rapporti personali avevano nella produzione letteraria dell'epoca.

Oltre che sulle tematiche, l'autore si sofferma sulle questioni di stile, ligio al suo metodo, che fa del *close reading* lo strumento principale per

una prospettiva critica che voglia indagare la verità profonda del testo, superando così talvolta anche interpretazioni consolidate nel tempo. Cascio, in particolare, sottolinea il valore di una analisi stilistica: «Resto infatti persuaso che la stilistica sia una procedura sicura e conveniente per il compito che ho: perché, per statuto e inclinazione, reclama l'esperienza e l'esperimento, perché si preoccupa della civettuola minuzia ma a favore del tutto» (p. 11).

Basterebbero la prospettiva innocente ma scientificamente rigorosa e lo sguardo dello studioso olandese di elezione per confermare l'opportunità di leggere questo libretto – tanto piccolo nella confezione editoriale quanto denso di sapere dantesco, come nel raffinato capoleggero miniato riprodotto in copertina – ma esso contiene altri preziosi elementi ancora: un'ampia e aggiornatissima campionatura di riferimenti bibliografici ragionati, che l'editore ha scelto di porre in coda al volume. Le «Note al testo» e la «Nota bibliografica» (pp. 137-175) costituiscono quasi un libello parallelo, da rileggere a parte non solo per ripensare alle questioni argomentate da Cascio e per approfondirle, ma anche per costruire un nuovo percorso di lettura critica che spazia da Boccaccio a Foscolo, da Borgese a Contini.

ANGELO CAMPANELLA

★

DOI. 10.26379/1992

LUCA FERRARO, *Le forme del racconto. Tre percorsi del poema in ottave tra XVI*

e XVIII secolo, Roma, Salerno Editrice, 2022, pp. 216.

Il volume propone tre percorsi di ricerca sul poema epico-cavalleresco ed eroicomico, raccogliendo complessivamente nove saggi e presentandosi quale esito di un lavoro decennale dedicato dallo studioso alla tradizione del poema in ottave in Italia. Pur mantenendo una propria autonomia, le tre parti del libro offrono un unico itinerario di lettura, scandito da introduzioni che assolvono la funzione di ricondurre i testi, gli autori e le questioni affrontate entro le medesime coordinate discorsive. Tutti i saggi concorrono così ad arricchire il panorama poliedrico dei riusi del modello ariostesco e tassiano, indagandone di volta in volta i rapporti di derivazione e le divaricazioni, mediante lo studio di poemi scritti in Italia tra Cinquecento e Settecento. Oggetto di riflessione ricorrente è la contaminazione eterodossa che vede i modelli rappresentanti da Ariosto e Tasso mescolarsi a svariati codici espressivi – dal burlesco, alle fonti classiche, fino al dialetto napoletano. I testi letterari analizzati lungo i vari capitoli ambiscono così a costituire singoli tasselli di «una sorta di geografia e storia» della tradizione minore del poema in ottave italiana.

Il primo percorso è occupato da una riflessione intorno alla produzione di Tassoni e alla fondazione del genere eroicomico. Dialogando tanto con gli studi tassoniani più consolidati quanto con i contributi critici più recenti, Ferraro si concentra sul gioco metaletterario instaurato da Tassoni con il poema rinascimentale, mettendone in luce, in particolare, il

programmatico intento di erosione dell'archetipo tassiano. I complessi meccanismi volti allo svuotamento di senso dei codici dell'*epos* sono esaminati a partire dal saggio dedicato al personaggio di Re Enzo nella *Secchia rapita*. Figura eroica che pare quasi rappresentare una pausa del gioco burlesco, Re Enzo e il suo fallimento diventano da questa prospettiva il simbolo del tramonto dell'epica, dei suoi valori e modelli di comportamento. Il logoramento delle leggi della tradizione del poema cinquecentesco attraverso il paradossale riuso dei suoi linguaggi e *topoi* continua a essere osservato nel saggio successivo, con una lettura dei canti IX e X del poema di Tassoni che rintraccia puntuali riutilizzi del *Furioso* e della *Liberata*. Specchio della distorsione operata nei confronti di Tasso e di alcuni tra i più celebri passi del poema, qui si dimostra il riuso di Ariosto, di cui si osservano le riprese che, portando all'eccesso i tratti burleschi già presenti nel *Furioso*, minano l'autorità rappresentata dal poema eroico di fondazione tassiana. Questa la chiave proposta anche nella lettura del poema epico incompiuto di Tassoni, *l'Oceano*, che richiamandosi al modello dell'Odisea omerica, rappresenterebbe così una via parallela – stavolta interna all'epica – di rinnovamento del poema mediante la ricerca di modelli alternativi a Tasso.

Il secondo percorso prosegue lungo le medesime traiettorie, continuando a indagare le modalità di riuso del codice epico-cavalleresco, ma seguendo adesso le vie eterogenee offerte da poemi distanti l'uno dall'altro nelle caratteristiche, nei luoghi e perfino nei tempi di pubbli-

cazione: la traduzione della *Batracomiomachia* di Lodovico Dolce, *La vittoria della Lega* di Tommaso Costo e la *Roccella espugnata* di Francesco Bracciolini. Nell'introduzione Ferraro compie un'ulteriore valutazione critica, inserendo i tre poemi nell'ambito di quell'ampia fortuna del genere del poema in ottave motivata da esclusive ragioni di mercato, che si differenzia dal *corpus* di opere scritte con l'intento programmatico di partecipare al dibattito cinquecentesco sulla forma del poema, già sistematizzato dagli studi sulla fondazione del genere. Testi, quelli analizzati in questa sezione, che sfruttano il successo del *Furioso*, attingendovi o rivestendosi di una patina ariostesca anche quando contaminata da altre fonti e modelli. Esempiare in tal senso il caso della *Batracomiomachia*, che Ferraro sceglie di analizzare guardando da un lato all'intensa attività del Dolce traduttore dei classici, dall'altro all'esperienza mostrata dal poligrafo nel maneggiare la materia ariostesca per innestarla nell'ipotesto greco, rendendolo così vicino al gusto contemporaneo. La fortuna dello Pseudo-Omero in epoca moderna si arricchisce di un segmento tra i meno noti alla critica, che si configura quale tassello minore della fortuna ariostesca e del genere eroicomico nel Cinquecento. Diversamente, Costo e Bracciolini recuperano il modello omerico e tassiano in poemi dedicati a vicende storiche di recente attualità. Due «instant book», come li definisce lo studioso, che si confrontano con il rapporto tra verità storica e invenzione narrativa, sullo sfondo di intenti propagandistici.

La terza parte, infine, completa il panorama tracciato attraversando

ulteriori modalità di distorsione del poema epico ottenute tramite la deformazione stilistica del dialetto, e in alcuni casi motivata dalla volontà di nobilitare la tradizione locale grazie al corpo a corpo con i grandi autori della tradizione classica e volgare. Il percorso offre così un affondo sulla storia del poema narrativo in dialetto napoletano tra Seicento e Settecento. Il saggio sulla produzione di Giulio Cesare Cortese consente a Ferraro di riflettere ancora sui confini sfumati che caratterizzano l'eroicomico, per di più attraverso un autore che persegue una personale via di fondazione del genere, contestuale e indipendente rispetto a quella tassoniana. Gli ultimi due contributi, infine, concludono il fitto itinerario tracciato dal volume tornando sulla pratica della traduzione, ancora con una *Batracomiomachia* – quella in napoletano di Nunziante Pagano – e chiudendo infine con quello che è a tutti gli effetti uno dei fili conduttori di questa indagine: il modello della *Liberata*, che *Lo Tasso napoletano* di Gabriele Fasano utilizza per rivendicare uno spazio nazionale per la lingua e la comunità intellettuale della Napoli di fine Seicento.

CHIARA NATOLI

★

DOI. 10.26379/1991

GIUSEPPE ANDREA LIBERTI, *Le impronte del socco. Saggio sul teatro comico di Alfieri*, Roma, Salerno Editrice, 2022, pp. 198.

Si direbbe che all'attuale critica letteraria – liberata, dopo gli intermina-

bili scandagli novecenteschi, da ogni vaghezza impressionistica e da tutti i fuorvianti ideologismi – si aprano nuovissimi spazi ermeneutici e ambiti di ricerca inesplorati.

Senonché, la critica letteraria (viepiù surrogata dalla pratica pubblicitaria delle recensioni massmediatiche, più o meno pilotate) ha perso quasi del tutto, da alcuni lustri, il mercato librario e condivide la crisi dell'Università e della ricerca scientifica, riducendosi spesso, come si lamenta da più parti, a innocua, ripetitiva compilazione di articoli (e arti-lesse) a fini concorsuali, o scade purtroppo nel vuoto belletterismo.

Ma la letteratura è sempre là, inesauroibile, e l'interpretazione dei testi non può essere frenata, sicché qualcuno resiste continuando a credere, nonostante tutto, nella professione e nella insostituibile funzione del critico.

In questo terreno resistenziale, si colloca, invero, a pieno titolo, il saggio di Giuseppe Andrea Liberti, il quale, forte delle acquisizioni novecentesche della critica alfieriana in ordine al pensiero politico e alle *Commedie* dell'Astigiano, procede con competenza e rigore filologico, con un occhio alla centralità del testo e l'altro alla «seconda modernità» (innescata dalla «catastrofe» rivoluzionaria di fine secolo), comprendendo in un unico sguardo d'insieme l'opera comico-satirica dell'ultimo Alfieri, i suoi giovanili tentativi di scrittura comica, i trattati politici, le *Rime* e la vena ironico-parodistica che attraversa anche la *Vita*.

La convivenza del genere comico – delle potenzialità espressive del genere comico – col genere tragico nell'attività letteraria dell'Astigiano (non

nuova, invero, nella più recente letteratura critica) trova, per certo, nel saggio di Liberti la più ampia, organica e ponderata trattazione. Il critico, discostandosi definitivamente da usurati modelli interpretativi, restituisce difatti al grande drammaturgo la piena consapevolezza della pari dignità dei due generi teatrali, mostrando attraverso un serrato confronto intratestuale, «come il comico, troppo a lungo sottovalutato, funga invece da asse portante per l'intero edificio» (p. 31) della produzione alfieriana.

I primi due capitoli dei cinque complessivi tratteggiano, ad ampie volute, questo grandioso progetto ermeneutico con puntuali riferimenti alla considerazione del genere comico da parte di Hegel, Vischer, Brecht, Ionesco (anche in rapporto alla concezione alfieriana), e con opportuni riscontri testuali sulla tragedia *Antonio e Cleopatra* (del 1775) e sulla coeva farsa *I poeti*, nonché sui *Pensieri comici* e la progettata commedia *Il buon marito*, ambedue del 1778, quasi a riddosso dell'iter compositivo di *Ottavia* (del 1789). Ne risultano, anche attraverso il recupero dell'*Esquisse du Jugement Universel* (scritta tra il 1773 e il 1775), tratti e modalità strutturali che, sia pure in forme peculiari, sono comuni ai due generi: a) quello della spregiudicatezza con cui Alfieri rappresenta in forme antitetiche – tragiche o comiche – lo stesso personaggio storico (Cleopatra o Seneca), seguendo, di volta in volta, le esigenze del genere (anche a discapito del giudizio di valore); b) la fondamentale scoperta delle «contraddizioni» dell'animo umano; c) la coscienza, laica, moderna o protocristiana, che lo stesso tragediografo ha dei suoi

limiti e dei suoi difetti. Emerge soprattutto, nel paragrafo sesto del capitolo primo, *Il riso e la modernità*, la tesi fondamentale del saggio, secondo cui il comico fu adottato definitivamente dal costituzionalista Alfieri, nei primi anni dell'Ottocento, come l'unica arma concessa all'intellettuale (ormai "laterale") per interpretare e combattere il «mondo alla rovescia» nato dalla Rivoluzione, «rovesciando [...] determinati elementi del vecchio sistema tragico» (p. 41).

Il capitolo secondo offre una prima, rapida scorsa alle *Commedie* (su cui il critico ritornerà a conclusione del quinto capitolo), sottolineando la complementarità delle quattro «alfieriche» (allegoriche, ma nell'*Antidoto* l'allegoria «raggiunge il massimo grado d'elaborazione», p. 59), nonché la saldatura imperfetta di «immaginario ctonio» e «dimensione del ridere» (p. 64), nella *Finestrina*, e la dura satira del *Divorzio*, in cui «la ricerca delle occasioni di riso non riesce a soffocare un evidente moto di sdegno» (p. 72) dell'autore.

Contributi più significativi e innovativi sono contenuti nella seconda parte del libro, ai capitoli terzo, quarto e quinto, in cui l'analisi intratestuale consente una spettrografia dettagliata delle direttrici dell'ideologia alfieriana attraverso la ricognizione dei ruoli sociali dei personaggi delle *Commedie* (delle donne, della «sesquiplebe», dei filosofi, dei poeti e di Omero, in ispecie), nonché la rassegna dei prestiti «di carattere più spiccatamente formale» (p. 86) che il commediografo mutua dalle tragedie (*l'endecasillabo*, le *brachilogie* e i versi spezzati, i soliloqui, il coro, le «immissioni metateatrali») utilizzando, ovviamente, ad altro fine, ma

anche la rilevazione dei registri tipici del comico alfieriano (dalla satira all'ironia al riso *tout court*), nonché il ruolo pedagogico della commedia, la insostituibile funzione del pubblico, l'orchestrazione del testo, la cura di regia e, infine, il travestimento antico, prossimo alle modalità del Neoclassicismo, sotto cui si celano gli odiati giacobini.

Alla fine, non si può non riconoscere che il libro vada oltre le indicazioni del titolo e oltre gli obiettivi che l'autore segnala lucidamente nella *Premessa*: si vuole sperare che prelude a uno o più saggi sull'opera complessiva del grande di Asti.

GIUSEPPE RANDO

★

DOI. 10.26379/1995

EDWIGE COMOY FUSARO, *Brouillages* scapigliati. *Études sur Iginio Ugo Tarchetti et Camillo Boito*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2022, pp. 148.

Nella ristretta cerchia di studi in lingua francese sulla Scapigliatura, il volume di Edwige Comoy Fusaro si distingue per un aspetto invero poco usuale per un saggio di critica letteraria: l'intento pedagogico. In questo senso la seconda parte della dedica apposta dall'autrice in apertura del suo lavoro è già una dichiarazione di intenti: il libro è infatti rivolto «Aux étudiants», ai suoi allievi dell'Université Rennes 2 dove tuttora insegna o a qualunque altro studente desideri approcciarsi a due autori fondamentali della letteratura scapigliata, il molto studiato (anche in

Francia) Iginio Ugo Tarchetti – si segnali a tal proposito il recente volume *Le Désir de nouvelle. Tarchetti, Capuana, Verga* (Paris, Classiques Garnier, 2023) di Céline Frigau Manning – e il meno approfondito (ma non per questo meno *fascinant*) Camillo Boito, fratello maggiore del più conosciuto Arrigo.

Frutto della rielaborazione originale di alcuni lavori precedenti, *Brouillages* scapigliati è un volume che unisce al taglio didattico una chiarezza espositiva e una puntualità concettuale rimarchevoli, diremmo essenziali per cogliere in maniera immediata e profonda l'essenza della materia trattata. Come l'autrice si premura subito di sottolineare, è «la notion de brouillage» (p. 14), termine traducibile in italiano con *interferenza*, ad essere al centro della riflessione critica sull'opera di Tarchetti e C. Boito: il paradigma dell'incertezza – gnoseologica, filosofica e metafisica – segna la produzione di questi autori e, più in generale, di tutta l'arte scapigliata, contrassegnata da una «esthétique de l'erreur» e una «poétique du leurre» (p. 14).

Nell'«Introduction» (pp. 9-17) si precisano inoltre le coordinate spazio-temporali – la Milano del primo quindicennio post-unitario – entro cui operò il movimento. Non una scuola, appunto, ma un insieme di artisti legati da una certa «aria di famiglia» (per citare un'asserzione di Luperini sugli scrittori modernisti di primo Novecento) che li accomuna in nome della refrattarietà al conformismo borghese post-risorgimentale e per un avanguardistico sentire dell'«état de crise» (p. 9) culturale ed epistemologica che sarebbe perdurata per tutto l'Ottocento, accentuan-

dosi nell'ultimo decennio. In questo senso la frequenza di tematiche come «la névrose», «la maladie», «le rêve» o «l'hasard» (p. 12), e più in generale tutto ciò che si oppone ad una visione del mondo inquadrabile entro i confini della razionalità, fanno della Scapigliatura «la première expression [...] de la fin de siècle» (p. 11), un movimento decadente *ante litteram* di cui Tarchetti e C. Boito vengono a ragione ritenuti i maggiori esponenti.

Nel primo capitolo, «Incertitudes» (pp. 19-42), si approfondisce la reazione scapigliata al «triomphe du matérialisme mécaniste» (p. 19) che caratterizza larga parte della cultura ottocentesca e che vide in Comte, Darwin e Lombroso i suoi epigoni. Alle certezze messe in campo dalla scienza e alla detronizzazione dell'uomo di lettere da parte del «savant», gli Scapigliati opposero un «refus radical» (p. 25), giustificato dalla volontà di rifugiarsi nei regni del sogno e della fantasia poetica. La sfiducia nel meccanicismo scienziato esita inevitabilmente nell'affermazione del già citato paradigma dell'«incertitude», stigma del dubbio e della discordanza, connotato da uno scandaglio dei misteri della psiche e dell'oltre che fa di molti racconti scapigliati – la forma letteraria evidentemente più indicata per rendere questi «casi» – i primi *exempla* di fantastico italiano. Nello specifico Comoy Fusaro analizza *Storia di una gamba* (1869) di Tarchetti e *Un corpo* (1870) di C. Boito, testi in cui emerge rispettivamente «le médecin malfaisant» e «le savant fou» – figura appunto canonica della letteratura fantastica ottocentesca –, due risvolti della stessa ambiguamente sinistra

medaglia della Scienza, una vera e propria «religion» (p. 36) sul cui altare (o tavolo anatomico) poter sacrificare chiunque per soddisfare le proprie brame d'assoluto: si pensi a tal proposito al Dottor Gulz di *Un corpo*, probabile modello per l'altrettanto spettrale Jacopo Sturzi di *Chi fu?*, una novella di Pirandello del 1896.

Nel secondo capitolo «Moi et les autres» (pp. 43-79) – titolo carico di echi rimbaudiane – l'autrice analizza varie opere (in prevalenza di Tarchetti) segnate dal paradigma dell'alterità e dalla crisi dell'identità del personaggio. Già anticipate in *Storia di una gamba*, le tematiche dell'isteria, del delirio, delle idee fisse, dell'ossessione, avrebbero letteralmente invaso i trattati di psicologia sperimentale di secondo Ottocento: dagli esempi canonici della scuola francese (Charcot, Binet, Janet, Ribot) a quelli italiani, maggiormente legati all'indirizzo criminologico (sull'ineludibile modello lombrosiano), l'Ottocento può a ragione considerarsi, per Mantegazza, un «siècle névrosique» (p. 46), di cui gli Scapigliati precorsero nei loro testi tutti i sintomi. È il caso ad esempio di *Una nobile follia* (1866-67), romanzo antimilitarista di Tarchetti il cui protagonista fluttua – l'autrice utilizza il riuscito sintagma di «flottement identitaire» (p. 49) – continuamente tra due stati mentali prima del suicidio finale, segno di una resa che prelude a quelle di tanti personaggi di fine Ottocento segnati dalle *stimmate* della degenerazione.

L'oscillazione osmotica tra *io* e *altro* viene declinata nel volume attraverso diverse modalità: è il caso delle «dépossessions» (pp. 49-51) soprannaturali dei *Racconti fantastici* (1869) di Tarchetti, testi in cui compaiono le

tematiche dello spiritismo, della metempsicosi e dell'attrazione fatale in anticipo di molti anni sui vari Fogazzaro, Capuana e Pirandello; o dei «baisers venimeux» (pp. 52-59), motivo legato alla «peur viscérale des femmes» (p. 53) presente in *Fosca* (1869) o *Macchia grigia* (1877) di C. Boito. Questo terrore del contagio *malade* con l'altro sesso viene analizzato da Comoy Fusaro sotto vari aspetti: se da un lato può essere interpretato psicanaliticamente come l'«angoisse toute cédipienne de grandir» (p. 58) dei personaggi «enfantins» (p. 76) – in cui è spesso riscontrabile una certa «tendance homosexuelle» (p. 74) –; dall'altro, soprattutto in Tarchetti, tale fobia è legata a quella ancor più infestante della morte, vero e proprio pensiero ossessivo di cui la donna è simbolo in quanto corrispettivo della *chair* in contrasto con la tensione scapigliata verso *l'esprit*, un dissidio alla base dell'esoterismo gnostico altresì fondante della poetica pirandelliana. «Seule la femme décharnée, déséxué, mourante est acceptable parce qu'elle ne représente plus pour l'homme une tentation» (p. 65) scrive giustamente l'autrice: il dominio sulla donna è dunque possibile solo per mezzo della sua trasfigurazione nella dimensione ideale e spirituale dell'arte, come si evince nella raccolta tarchettiana *Amore nell'arte* (1869), dal titolo più che emblematico, o nella già citata *Un corpo*.

Lo scacco della morte sulla vita e, fuor di metafora, «la victoire de la nature sur l'art» (p. 84), motivo nucleale del racconto in questione, viene esaminato in apertura del capitolo «Pérégrinations» (pp. 81-111), incentrato sulle diverse modalità di *quête*

scapigliate per afferrare la chimera artistica. È il caso dei racconti metanarrativi *Dall'agosto al novembre* (1871) e *Baciale 'l piede e la man bella e bianca* (1873) di C. Boito, in cui la ricerca dei personaggi si svolge all'insegna di un utopico «contact immédiat et sensoriel avec la nature» e di una «naïveté pré-verbale et pré-culturelle» (p. 92) che si rivelano impossibili nella modernità: ecco dunque la pionieristica virata dell'autore sull'umorismo – spesso con «accents nettement pré-pirandelliani» (p. 95) – o l'autoreferenzialità, strategie retoriche che saranno ampiamente impiegate dagli autori novecenteschi.

La ricerca scapigliata, tuttavia, è sempre segnata dall'errore e dall'illusione, cosicché non è raro che essa si trasformi spesso in una *fuite*, in un'«errance géographique et existentielle des personnages reflétant manifestement l'errance créative de l'auteur» (p. 97). Ciò emerge ad esempio nei racconti *Lorenzo Alviati*, *Riccardo Waitzen* e *Bouvard* presenti in *Amore nell'arte* di Tarchetti, autore a cui Comoy Fusaro dedica interamente l'ultimo capitolo del suo volume, «Tarchetti bohème et bourgeois» (pp. 113-127). Attingendo dalla vasta bibliografia italiana sul più importante autore scapigliato (Ghidetti, Guglielminetti, Carnero, ecc.), l'autrice indaga il fondo contraddittorio e problematico dell'ideologia tarchettiana in *Una nobile follia*, in cui «la velléité de rébellion est vidée par le manque de foi en la possibilité d'un changement effectif de l'ordre social en vigueur et par l'espoir d'un monde meilleur dans l'au-delà» (p. 116). Lo scrittore si fa dunque, in questa e altre opere della sua produzione, portavoce di una ribellione *ratée*, covando sotto

una facciata eversiva ideali sostanzialmente tesi all'auto-conservazione, conscio di una natura ancora romanticamente «marâtre et léopardienne» (p. 121) che priva l'uomo del libero arbitrio.

Precedendo gli utili «Résumés» (pp. 129-136) dei testi di Tarchetti e C. Boito analizzati nel volume, la «Conclusion» (pp. 125-127) condensa efficacemente i concetti sviluppati nel corso dell'argomentazione prendendo a modello nientemeno che una citazione di Kurt Cobain, indimenticato *frontman* dei Nirvana, per esprimere la «mode maudit proto-grunge» (p. 127) seguita dagli Scapigliati. Espressione di un'arte che si oppone alla «pensée dominante» (p. 125) dello scientismo e valorizzò «les marginalités» (p. 125) e i dimenticati dalla nuova società borghese, il movimento «de transition» (p. 127) milanese cercò (spesso fallendo) di recuperare una visione primigenia e infantile del momento creativo, seguendo in tal senso certi dettami romantici e anticipando contestualmente la poetica pascoliana. Al tempo stesso, tuttavia, in antitesi al grande romanzo manzoniano, gli scapigliati esplorarono nuove vie espressive, introducendo per primi la figura dell'*inetto*, il personaggio alienato e incapace di trionfare nella *folie* della vita moderna che denuda l'uomo della propria identità.

Brouillages scapigliati di Edwige Comoy Fusaro ha, nondimeno, una propria chiarissima e ben definita identità, e le novità ermeneutiche introdotte su testi non molto noti e non sempre approfonditi a dovere ne fanno un volume fresco, rigoroso e imprescindibile nella storia della critica sulla Scapigliatura in Italia e, soprat-

tutto, in Francia, dove potrebbe certamente aprire la strada a una nuova (e necessaria) corrente di studi sull'argomento.

DOMENICO TENERELLI

★

DOI. 10.26379/1990

Primo Levi, a cura di ALBERTO CAVAGLION, Roma, Carocci, 2023, pp. 504.

Questo volume si propone sin da subito come importante punto di riferimento nell'ambito degli studi sul chimico-scrittore. Dedicato alla presentazione integrale dell'opera leviana nonché all'approfondimento di importanti snodi tematici che la caratterizzano, mira a fornire un chiaro inquadramento storiografico, restituendo non soltanto la complessità di esperienze che caratterizza la produzione letteraria dell'autore in questione, ma anche i generi che si incontrano nella sua opera e i temi che a più riprese vengono sviluppati in essa. È certo suo merito e punto di forza la convergenza di più generazioni di critici leviani, la quale garantisce un'interessante ispirazione eterogenea alla raccolta di saggi.

In un quadro esegetico più ampio e soprattutto internazionale, esso si aggiunge alle interessanti prospettive già edite: innanzitutto, sulla scia dei nostrani numeri monografici della rivista «Riga» (1997 e 2018), offre uno spaccato sulla ricezione critica collettiva dell'opera leviana e restituisce un ventaglio di proposte che testimoniano un interesse ancora forte nei confronti dell'ambito di studio. Non è un dettaglio trascurabile il fat-

to che il volume si ponga come ampio e solido *Companion*, registrando il primo equivalente tutto italiano del volume cantabrigense a cura di Robert Gordon dei primi anni Duemila (2007). A differenza dell'impianto più vocabolaristico dei volumi «Riga» e della suddivisione per via tematica operata invece nel *Companion* britannico, l'ultima uscita di Carocci ha un'impostazione più manualistica: come esplicita il paratesto, si rivolge sia al mondo universitario sia ad un pubblico più ampio, unendo alla pratica della rigorosa ricerca accademica uno stile sempre chiaro e divulgativo che permette anche ai non addetti ai lavori di familiarizzare con l'opera di Levi, garantendo loro gli strumenti utili ad approfondirne i nodi cruciali.

L'indice riporta infatti la traccia di una sinossi ragionata (con importanti rimandi e approfondimenti bibliografici al termine di ogni capitolo) dell'intera opera leviana, libro dopo libro e argomento per argomento, nel tentativo di presentare in maniera esaustiva lo sviluppo diacronico della produzione di Levi, da *Se questo è un uomo* (1947) fino a *I sommersi e i salvati* (1987). La suddivisione in due metà pressoché simmetriche, «Opere» e «Questioni», è una dichiarazione di metodo: mentre la prima è dedicata alla presentazione integrale delle dinamiche di forza soggiacenti ad ognuno dei volumi composti dal chimico-scrittore, la seconda intende offrire una serie di svariati carotaggi in cui si passano al vaglio alcuni punti caratterizzanti dell'opera di Levi.

Spetta a Robert Gordon (pp. 23-44), in seguito alla sinottica introduzione dello stesso Cavaglioni (pp. 15-

22), illustrare il percorso che ha portato il giovane Levi reduce da Auschwitz a scrivere (e modificare negli anni) il suo primo libro: con grande maestria, lo studioso enuclea e dipana in una lucida e articolata analisi i temi principali di un'opera tanto importante, considerabile come la pietra basamentale – vero e proprio «classico in evoluzione» (p. 41) – su cui si regge tutta la quarantennale carriera di Levi come scrittore. È invece firmato da un altro grande maestro leviano, Giovanni Tesio (pp. 45-68), il capitolo sulla *Tregua*, naturale continuazione di *Se questo è un uomo*: dalla genesi orale alla stesura fino ai temi principali, lo studioso presenta quest'opera, chiudendo il suo capitolo con un sostanzioso e prezioso *focus* variantistico che attinge direttamente dai «due quaderni identici» (p. 46) su cui Levi compose la sua opera. Piero Banucci (pp. 69-89) analizza invece «l'esordio, fortemente tardivo, di un narratore puro» (p. 87) del calibro di Levi, ovverosia *Storie naturali*, la sua prima raccolta di racconti: concentrandosi dapprima sulle classiche informazioni anagrafiche e paratestuali che portano alla pubblicazione del volume, si sofferma poi sull'analisi dei 'cicli' che è possibile ritrovare nell'ossatura delle *Storie*, in virtù dei quali le definisce un «laboratorio di esperimenti morali e di tecniche narrative» (88). *Vizio di forma* e *Lilith* sono affidate all'acume di Valeria Lopes (pp. 91-112), la quale presenta e riflette sull'«inquietudine cosmologica» (p. 93) e sulla «dimensione extraterrestre e cosmica» (p. 100) che caratterizzano la prima raccolta, per passare alla «struttura tripartita» (p. 104) (e fortemente intertestuale) su cui si impernia invece la seconda. Ad

illustrare il funzionamento autofinzionale ed eclettico del *Sistema periodico* è poi Mauro Bignamini (pp. 113-134), il quale ragiona acutamente sui «segnali di soglia» (pp. 116-120) all'interno dei quali si gioca la materia narrativa dell'intera raccolta, ponendo al contempo l'accento sul «libro come palinsesto ovvero l'intertestualità propriamente intesa e più o meno allusivamente coperta» (p. 130). De *La chiave a stella* si occupa invece Niccolò Scaffai (pp. 135-158), individuandola come punto di svolta nell'autocoscienza poetica di Levi in quanto «manifesta già quasi nella sua genesi la vocazione verso il motivo della costruzione, della fabbricazione, tanto di manufatti quanto di storie» (p. 139). Illustrando il «funzionamento della macchina testuale» (p. 142), ricostruisce la «strada del narratore» (pp. 142-148) e mette ben in chiaro che qui «[l]a verità del racconto [...] non deriva dalla cristallizzazione degli eventi, ma da un percorso che [...] potremmo definire "rifigurazione", un'esperienza dei fatti rivissuta dell'individuo» (p. 149). Enrico Mattioda (pp. 159-178) si occupa invece di uno dei più importanti lasciti intertestuali del chimico-scrittore: *La ricerca delle radici*, la cui economia si rifà al grafo e alle letture che lo studioso riporta e sviscera nel suo contributo. La disamina del complesso meccanismo che si ritrova all'interno di *Se non ora, quando?*, nonché la ricostruzione della sua storia editoriale sono firmati da Claudia Rosenzweig (pp. 179-196): è certamente notevole la radicale ricostruzione dell'impianto paratestuale, intertestuale, transculturale e interlinguistico che la studiosa opera, identificando cruciali rimandi diretti all'e-

braico e allo yiddish. Le due sillogi poetiche di Levi, *Ad ora incerta* e *Altre poesie*, sono invece riassunte da Lorenzo Marchese (pp. 197-216), secondo il quale la poesia è «l'identità più duratura di Levi, quella che lo accompagna per tutta la vita [...] in nessun'altra forma o genere Levi è stato così costante» (p. 200). In un magistrale volo d'uccello, il critico ne presenta non soltanto l'articolazione principale, ma anche i picchi più significativi, operando distinzioni e raggruppamenti calzanti utili a ricostruire il «sistema di senso» (p. 204) che sta dietro all'edificio poetico leviano. E dopo la poesia, la prosa: Andrea Rondini (pp. 217-236) riassume abilmente *L'altrui mestiere* e *Racconti e saggi*, le raccolte degli anni Ottanta che testimoniano il rapporto di Levi con i quotidiani italiani, in particolar modo «La Stampa». È merito suo aver presentato il profilo di un Levi che da un lato (quello saggistico) è estremamente attento alla contemporaneità, e dall'altro (quello narrativo) è abile raccontatore che rimescola temi e motivi (gli animali, i confini dell'umano, la tecnologia, ecc.). La sezione «Opere» termina con il capitolo su *I sommersi e i salvati*, analizzato da una delle più sagaci interpreti di quest'opera: Martina Mengoni (pp. 237-256), che ne analizza capitolo per capitolo e si muove con sicurezza dentro e fuori dal testo, imbastendo una ricerca minuziosa e vitale che rivela la magnifica complessità dell'ultimo saggio leviano.

La sezione «Questioni» raccoglie (in maniera forse leggermente arbitraria) un nutrito gruppo di temi e motivi non necessariamente correlati ma pur centrali per l'opera leviana: Dante, l'ebraismo, Israele, la testimo-

nianza, il mito, il centauro, il tarlo, il riso, l'ecologia, la lingua. Delle «varie forme di interazione con la parola dantesca» (p. 259) scrive Lorenzo Bastida (pp. 259-282): disegnando il reticolo degli intricati richiami al «sommo», documenta e approfondisce la fitta presenza di Dante nell'opera di Levi. Riccardo Di Segni (pp. 283-304) firma l'interessante e documentata «indagine sull'identità ebraica complessa» (p. 283) del chimico-scrittore, esplorando dall'interno e dall'esterno l'importanza dell'ebraismo nella sua opera; al suo intervento è complementare quello di Stefano Bellin (pp. 305-314) che, secondo un'utile e originale «concezione contrappuntistica della realtà» (p. 305), nei giorni bui del conflitto odierno ricostruisce il rapporto di Levi con Israele. Mentre Fabio Levi (pp. 315-326), con il tatto del liutaio di Marc Bloch, discute modi, forme e vincoli del racconto leviano in relazione alla testimonianza e alla «storia della memoria», Gianluca Cinelli (pp. 327-336) firma un'implementabile sistematizzazione della polimorfica presenza dei miti leviani. Subito dopo il mito viene il centauro, in relazione al quale Maria Beatrice Di Castri (pp. 337-352) avanza una peculiare lettura dell'eponima *Quaestio de centauris* leviana. Paola Valabrega (pp. 353-372) si occupa poi dei tarli (fisici e concettuali) nelle pagine del chimico-scrittore; e dopo di lei Mirna Cicioni (pp. 373-391) torna ancora sulla natura e sugli effetti dell'umorismo e dell'ironia, sottolineando l'importanza simbolica del riso, della complicità con il lettore e con la tradizione all'interno delle macchine (inter) testuali ordite da Levi. Luca De Angelis (pp. 393-404) sonda la «tempe-

ratura emotiva della sua [di Levi] febricitante narrazione» (p. 398) e si concentra sulla delicata "Questione" riguardante il «grido muto» (p. 400) inscritto nelle pagine leviane; frattempo, Michele Maiolani (pp. 405-414) giunge a sua volta a considerevoli (e necessarie) conclusioni ragionando sulla natura ecologica di molti testi leviani, concentrandosi rispettivamente su "animali", "uomo" e "ambiente". Conclude la sezione l'articolato saggio sulle tante lingue e codici comunicativi di Levi siglato da uno dei principali esperti in materia, Fabrizio Franceschini (pp. 415-436), che imbastisce un'analisi ramificata non meno che esauriente.

Il volume chiude definitivamente il sipario con la conclusione del curatore, Alberto Cavaglion (pp. 437-450), che traccia un'imprescindibile panoramica della carriera di Levi come scrittore e sigilla la sua curatela chiudendo una puntuale *Ringkomposition*.

MATTIA CRAVERO

★

DOI. 10.26379/1989

JUAN CARLOS DE MIGUEL Y CANUTO, «*Ciò che non esprimo muore*». Pasolini e Lorca: due traiettorie a confronto, Pisa, ETS, 2023, pp. 60.

Non stupisce che le bibliografie critiche su Pier Paolo Pasolini e Federico García Lorca trabocchino di titoli, rappresentativi come sono della grandezza e della tragicità del Novecento europeo grazie alle loro opere e in virtù della (o forse dovremo dire magari) loro esperienza biogra-

fica. Irriducibili a categorie come quelle, ormai al limite del caricaturale, di "artisti maledetti" o "intelletuali *engagé*", entrambi si collocano in una posizione centrale per la tradizione recente delle rispettive letterature. Da una parte, l'esponente della Generazione del Ventisette, che lascia il segno tanto nella poesia quanto nel teatro della Spagna del XX secolo; dall'altro, lo scrittore corsaro che saggia ogni genere possibile per delineare la mutazione antropologica di un intero Paese. Due vite parallele, non ancora sottoposte a una *sýnkrisis* che possa verificarne prossimità e distanze.

Tenta un primo confronto Juan Carlos de Miguel y Canuto, professore di Filologia italiana presso l'Università di Valencia con un robusto *pedigree* da contemporaneista. Obiettivo della breve monografia «*Ciò che non esprimo muore*» è individuare «le convergenze reciproche, le analogie e le consonanze», come pure «le sfumature e le divergenze» (p. 11), tra Pasolini e Lorca. L'operazione è senz'altro ambiziosa, tanto da far supporre che questa ricognizione preliminare funga solo da base di partenza per successivi studi; Canuto stesso, del resto, auspica un approfondimento che riesca a «isolare e confrontare lo sguardo di ognuno dei due sulla vita, sul mondo, la *visione* che compongono le rispettive opere [...], lo stile» (p. 51).

Il paragone dei profili intellettuali si apre osservando, innanzitutto, un'affinità storica tra i Paesi d'origine: «All'alba del nuovo secolo alcuni problemi economici e sociali sono comuni a Italia e Spagna: l'accesso alla proprietà terriera da parte dei contadini poveri, il mancato equilibrio ter-

ritoriale dovuto anche a una ritardata industrializzazione (concentrata nei Paesi Baschi e in Catalogna, e a Milano, Genova, Torino); il "difficile" colonialismo nel Nordafrica, ecc.» (p. 17). Su questo comune sfondo mediterraneo prendono corpo, in momenti diversi del secolo, i primi esercizi letterari degli indagati. La lirica del poeta andaluso è cosa assai diversa dalle prove in dialetto friulano del Pasolini di *Poesie a Casarsa* (1942), come non manca di notare il critico; eppure, la *Vega* granadina e Casarsa sono avvicinabili in quanto «universi fondativi» di una poesia che non lesina riferimenti «all'attaccamento alla terra [e] ad ambienti rurali di tradizione familiare» (pp. 22-23). Al netto di profonde differenze tra le famiglie di origine e tra i caratteri giovanili, questi ambienti diventano i mondi eletti della creatività e dell'immaginario dei due autori.

Certo, qualunque confronto ad ampio raggio tra Lorca e Pasolini deve fare i conti con una discrasia anche solo quantitativa tra le scritture. Al primo dobbiamo alcuni degli esiti più alti della lirica spagnola d'inizio secolo, l'eccezionale *Poeta en Nueva York* e un gruppo di opere teatrali che oscillano tra impianti convenzionali ed esiti maggiormente avanguardisti (è il caso della trilogia del *teatro desnudo*, sulla quale non sarebbe stato fuori luogo fornire qualche informazione in più). Pasolini è, invece, l'instancabile sperimentatore di forme poetiche, romanzesche, teatrali, ma anche saggistiche e giornalistiche; né si potrà dimenticare quanto, nella sua produzione, gli ambiti citati si sovrappongano e si ibridino, fino al caso limite di *Petrolio*. Questa costante mescolazione rende plausibili, e

potenzialmente produttivi in sede critica, accostamenti tra operazioni esteticamente lontane: per esempio, l'innovazione drammaturgica lorchiana si comprende meglio se confrontata non col teatro di Pasolini, ma con il suo cinema, altrettanto estremo e poco accomodante.

I due modelli intellettuali, in ogni caso, non riescono a essere davvero coincidenti: «Lorca non fu un fautore dell'oratoria civile, un intellettuale del taglio di Pasolini, né un traduttore, e a differenza di quest'ultimo non possiede una vera opera saggistica, né fu, come Pasolini, un polemista o un moralista» (p. 30). Due opere poc'anzi menzionate, però, condividono alcuni tratti che ne connotano l'enigmatica e la complessa interpretazione, come il loro porsi quali «"matasse" filologiche» (p. 34) segnate nell'elaborazione dalla morte precoce e violenta dei rispettivi autori. Il riferimento, come intuibile, è a *Poeta en Nueva York* e *Petrolio*, accomunate inoltre da un fondo civile, di esplicita critica sociale. Se il *poemario* di Lorca è una requisitoria contro il capitalismo, incarnato dalla grigia e alienante metropoli statunitense, i materiali che compongono *Petrolio*, romanzo che «non comincia» come recita *l'Appunto 1*, delineano uno spaccato inquietante di un'Italia che cambia costumi come muta assetti economici, con le sue trame oscure e i suoi intrighi politici e imprenditoriali. Pur profondamente diverse, queste opere purtroppo conclusive *si parlano*.

Oltre tali casi specifici, Miguel y Canuto osserva come non manchino altre affinità tematiche nelle complessive *traiettorie* citate nel sottotitolo, come il presentimento della morte

o l'interesse compartecipe per gli esclusi e gli ultimi. Sono, queste, ulteriori tracce che attendono di essere seguite, provando allo stesso tempo a valutare con maggior precisione le effettive distanze tra i due protagonisti di questa ricerca, come nei casi del rapporto tra oralità e scrittura (secondo lo studioso, «García Lorca tendeva di più» alla prima, mentre «Pasolini si sentiva più comodo nella scrittura»; p. 33) o della questione sessuale. Canuto apre un cantiere che potrebbe ampliarsi, in futuro, allargando l'indagine degli aspetti comuni a Pasolini e Lorca ad altre personalità del secolo breve: chissà che non si possano approntare nuove mappature della letteratura europea recente a partire dalle suggestioni offerte dal raffronto tra il poeta di Fuente Vaqueros e l'eretico per antonomasia del Novecento nostrano.

GIUSEPPE ANDREA LIBERTI

★

DOI. 10.26379/1993

GIUSEPPE LUPO, *La modernità malintesa. Una controstoria dell'industria italiana*, Venezia, Marsilio, 2023, pp. 368.

Negli ultimi cento anni, il paesaggio ha subito, sotto l'urto di processi economico-sociali irreversibili, una metamorfosi epocale. Infatti, la civiltà rurale, che coi suoi ritmi lenti si è conservata immutata per secoli, ha ceduto il posto alla civiltà industriale e tecnologica, dominata dalla macchina, emblema delle «magnifiche sorti e progressive» dell'umanità. Questa rivoluzione dagli esiti con-

troversi, con cui ha preso avvio la società di massa, ha riguardato non solo i processi produttivi, ma anche la sfera antropologica, della mentalità, del costume, dei comportamenti collettivi; e ha alimentato appassionati dibattiti in campo sociologico, artistico, letterario. Giuseppe Lupo, uno dei più attenti studiosi della stagione del boom economico, in questo ultimo studio, indagando sul retaggio ingombrante che il secolo scorso ha trasmesso all'immaginario culturale del nostro tempo, venuto a contatto con lo spettro della delocalizzazione, ferita ulcerante del sistema produttivo, passa in rassegna le voci di poeti e scrittori che si sono misurati con il tema dell'industria e dell'incalzante progresso. «Bibbia» di riferimento per lo studioso è stato l'illuminato saggio *Moderno Antimoderno* (2010) di Cesare De Michelis, che esplora in profondità le due anime contraddittorie del Novecento: la rincorsa all'innovazione scientifica e tecnologica da un lato, la resistenza antimoderna della letteratura dall'altro. Sì, perché troppo spesso gli intellettuali, in fuga dalla realtà e orientati verso rousseauviane utopie di mondi ideali e paradisi perduti, hanno assunto una posizione nostalgica nei riguardi della tradizione e apocalittica nei confronti del futuro. Un atteggiamento negativo, che affonda le radici in una *Weltanschauung* pessimistica e in un'ideologia anticapitalistica, come testimonierebbe già la furia iconoclasta dei luddisti, che, nell'Inghilterra del secolo decimonono, reagirono, all'interno delle prime fabbriche, con inaudita veemenza all'introduzione delle macchine, ritenute causa di disoccupazione e di bassi salari. Buona parte della tradi-

zione letteraria, poi, si sarebbe innestata su questo sentimento romantico di rifiuto del moderno: basti ricordare la «fiumana del progresso», destinata a travolgere gli individui di ogni epoca e condizione, di cui il Verga parla nella prefazione a *I Malavoglia*; la riflessione pirandelliana sull'alienazione che avviluppa l'uomo moderno sempre più a servizio della macchina; la magistrale riproposizione dell'uomo robotizzato, tentata da Charlie Chaplin nel film *Tempi moderni*. In pieno Novecento, la visione antimoderna è incarnata da Pier Paolo Pasolini, ipercritico verso la società del capitale e dei consumi, e ancorato anacronisticamente all'innocenza primordiale di una civiltà di fatto già estinta; da Carlo Emilio Gadda, che, rinnegando la scienza e la tecnica, si getta in braccio al disordine e al pasticcio linguistico, ed esalta il labirinto quale unica chiave per decifrare la caotica condizione umana; da Italo Calvino, che nel romanzo ecologista *La nuvola di smog* (1958) elegge l'inquinamento e la sporcizia, che invadono ogni cosa, a metafora del male di vivere; da Ottiero Ottieri e da Paolo Volponi, che nei rispettivi romanzi neosperimentali *Donnarumma all'assalto* (1959) e *Memoriale* (1962) perpetuano il cliché dell'ambiente di fabbrica come un mondo asfissiante, e dell'attività dell'operaio come un'esperienza traumatica; da Fabio Franzin, poeta veneto, che in *Fabrica* (2009) racconta una realtà brutale, in cui la rete dei rapporti umani è andata completamente dissolta.

Giuseppe Lupo si addentra nell'epica del moderno, e racconta la società industriale coi suoi riflessi letterari sotto un'angolazione inedita,

pervenendo alla ridefinizione di un rapporto armonico tra umanesimo e scienza, tra cultura e tecnica, si da «recidere il cordone ombelicale con il secolo terribile e maestoso di cui ci sentiamo ancora figli», un secolo imbevuto di ideologie corrosive e «votato allo scontro tra i modelli di società anziché al dialogo e all'integrazione». Lo studioso tenta, insomma, una rilettura del paradigma del moderno, alla luce della tesi, di matrice neoilluministica, secondo cui il progresso non deve essere aprioristicamente avversato; e la letteratura, lungi dalla pretesa di fornire risposte certe, ha il dovere di adeguarsi a nuovi scenari e di aprirsi a una proiezione sul futuro, sgombra di pregiudizi. Forte di questa convinzione, Lupo imputa alla tradizione culturale dell'Occidente la responsabilità di non aver saputo cogliere l'eredità morale del Secolo dei Lumi, e di non aver saputo instaurare un rapporto sereno con la macchina, dipinta alla stregua di un mostro ostile all'uomo; di avere continuato a vagheggiare un'utopica «età dell'oro», col miraggio di mondi incorrotti e incontaminati, e a sollevare scioperi e proteste per intraprendere la lotta di classe e rovesciare il potere padronale; di avere insomma – per parafrasare il titolo del libro – malinteso tutta la modernità. Perciò lo studioso focalizza l'attenzione su quei movimenti e su quegli intellettuali, che, in evidente controtendenza rispetto alla maggioranza, sono stati propensi pragmaticamente ad accogliere le sfide del cambiamento impresse dalla società. A partire dall'avanguardia anarcoide dei futuristi, profeti di una modernità oltraggiosa fatta di gasometri, luci artificiali, treni in corsa,

macchine volanti, visioni simultanee che tolgono il respiro, e portatrice di una anticonvenzionale visione estetica: «Le muse hanno finalmente abbandonato il fresco dei boschi e delle fontane per respirare la caligine delle fonderie, scegliendo la via più ispida per raccontare un tempo di fughe in avanti, di salti nel buio, di corse sfrenate verso le ciminiere delle periferie o le catene di montaggio». Lupo si sofferma, inoltre, ad analizzare figure atipiche di imprenditori, menti geniali protese alla realizzazione di un umanesimo industriale e di un welfare rivoluzionario, quali Adriano Olivetti, convinto, come pochi, che il profitto aziendale dovesse essere reinvestito a beneficio della comunità; Giovanni Pirelli, valoroso comandante partigiano, mecenate e uomo di cultura; gli intellettuali «integrati» nel sistema tecnocratico e neocapita-

listico, da Leonardo Sinisgalli ad Attilio Bertolucci, da Elio Vittorini a Primo Levi, da Sergio Civinini a Luigi Davì, autori tutti che, fuoriuscendo dalla *turris eburnea*, hanno tentato di raccontare col sorriso la civiltà delle macchine e il mondo opaco delle officine, scorgendo in essi il segno naturale dell'evoluzione dei tempi e una maniera alternativa e costruttiva per affrontare le varie sfide. Ma a essere presi in considerazione sono anche i periodici aziendali, tra cui «Pirelli», «Civiltà delle Macchine», «Il Gatto Selvatico», organi di una cultura innovativa e inclusiva nati all'interno delle fabbriche, e che, avvalendosi della collaborazione di poeti e artisti, hanno puntato a risanare la storica dicotomia tra umanesimo e scienza.

FABIO PAGLICCIA

CODICE ETICO
DI
«CRITICA LETTERARIA»

1. DOVERI DEL DIRETTORE RESPONSABILE E DEL COMITATO DIRETTIVO-SCIENTIFICO

La rivista «Critica letteraria» si avvale di un Comitato direttivo-scientifico italiano ed internazionale e di un Consiglio scientifico onorario. Il coordinamento del lavoro è affidato al Direttore responsabile della rivista, che risponde di ogni atto e contenuto nei confronti della Legge italiana. La testata è di proprietà del prof. Raffaele Giglio ed è registrata presso il Tribunale di Napoli con autorizzazione n. 2398 del 30.03.1973, dove è anche registrato l'affidamento della stampa a Paolo Loffredo editore in Napoli.

Il Direttore responsabile fissa il luogo della redazione della rivista; ne è il responsabile e nomina i redattori che ritiene idonei al funzionamento della redazione.

Il Direttore responsabile cura anche il sito on-line della rivista: www.criticaletteraria.net.

Il Comitato direttivo-scientifico si assume, con l'Autore, di fronte all'Editore ed alla Comunità scientifica internazionale la responsabilità di ogni articolo pubblicato.

I membri del Comitato direttivo-scientifico sono vincolati al rispetto delle disposizioni vigenti in materia di diffamazione, plagio e copyright.

I membri del Comitato direttivo-scientifico sono obbligati alla valutazione del solo contenuto di ogni saggio senza tener conto né della razza, né del credo religioso, né dell'orientamento sessuale, né del ruolo accademico, né del credo politico dell'Autore.

I membri del Comitato direttivo-scientifico sono tenuti a non divulgare notizie sui saggi pervenuti per la pubblicazione e a non esprimere qualsivoglia giudizio sul contenuto se non allo stesso Autore attraverso il Direttore responsabile della rivista.

Ogni altra forma di comunicazione con l'Autore è affidata al Direttore responsabile.

I membri del Comitato direttivo-scientifico ed i Revisori anonimi non possono utilizzare neppure nelle citazioni bibliografiche il contenuto dei saggi se non dopo l'avvenuta pubblicazione.

Il Direttore responsabile s'impegna alla distruzione di ogni file che non

abbia avuto giudizio positivo dai due Revisori; altresì è obbligato alla distruzione dei file degli articoli pubblicati.

2. REVISORI E LORO DOVERI

Secondo la tradizione storica di «Critica letteraria» i Revisori sono anonimi; essi scelgono uno pseudonimo con il quale firmano il giudizio, che è reso noto ai membri del comitato direttivo-scientifico quando viene richiesto ed in forma succinta all'Autore del saggio. Queste comunicazioni sono affidate al Direttore responsabile della rivista.

I Revisori, pur ricevendo i files dei saggi privi del nome dell'Autore, s'impegnano, qualora per altri motivi scientifici riescano a risalire alla figura dell'estensore del saggio, a non entrare in contatto con lui né a comunicargli l'esito della valutazione.

L'elenco delle corrispondenze degli pseudonimi con i cognomi dei Revisori è in possesso del Direttore responsabile, che può renderlo noto solo alle figure istituzionali incaricate della valutazione della rivista.

Nell'ultimo fascicolo di ogni annata il Direttore responsabile pubblica sia sulla rivista cartacea sia sul sito telematico della rivista il referaggio dell'anno concluso.

I Revisori anonimi, una volta accettato l'incarico, s'impegnano a espletare il loro compito con obiettività, rispettando la metodologia dell'Autore del saggio, e a consegnare al Direttore responsabile il loro giudizio entro tre mesi dalla ricezione del file da valutare.

I Revisori s'impegnano altresì a non trasmettere ad altri i files ricevuti in lettura e a distruggerli dopo aver esaurito il loro compito.

Il giudizio dei Revisori deve essere sempre accompagnato da una circostanziata relazione con riferimenti al contenuto; sarà cura del Direttore responsabile trasmettere poi all'Autore in forma succinta il giudizio solo qualora esso fosse negativo.

I Revisori s'impegnano a non utilizzare i giudizi espressi sugli Autori dei saggi per fini personali.

3. I COLLABORATORI

Gli Autori dei saggi (definiti anche Collaboratori) s'impegnano a fornire alla rivista «Critica letteraria» per la valutazione un prodotto originale, di cui posseggono i pieni diritti editoriali, confermando che esso è inedito e che non è stato inviato in lettura ad altre riviste contemporaneamente.

Ogni Autore si assume la piena responsabilità del contenuto impegnandosi a rispettare tutte le norme vigenti in materia di diffamazione, plagio e copyright.

Ogni Autore s'impegna ad applicare al proprio saggio tutte le norme redazionali della rivista, pubblicate sul sito on-line: www.criticaletteraria.net e ad accettare i tempi di pubblicazione stabiliti dalla redazione, che possono essere procrastinati rispetto alle indicazioni iniziali, in base ad esigenze editoriali.

I collaboratori s'impegnano a non pubblicare in volume il saggio apparso su «Critica letteraria» prima di dodici mesi dalla data dell'avvenuta pubblicazione sul fascicolo della rivista. L'Autore deve fare esplicita richiesta al Direttore responsabile che ne darà il consenso in sintonia con l'Editore. Non è consentita la ripubblicazione del saggio, anche in forma ridotta o ampliata, utilizzando il PDF dell'estratto, in siti informatici, seppure collegati a struttura universitaria o scientifica, sia essa italiana o straniera.

L'Autore non ha diritto ad alcun compenso economico per la pubblicazione del saggio, conferendo all'Editore della rivista ogni sfruttamento economico per la sola stampa del fascicolo in cui esso appare o in ogni ristampa futura del fascicolo, con tutte le modalità e le tecnologie attualmente esistenti e future.

Ogni autore, in piena coscienza, nel rispetto del lavoro scientifico di altri, s'impegna ad un comportamento etico, citando le fonti bibliografiche, anche parziali, ed orali, dalle quali ha ricavato vantaggio culturale e scientifico per la redazione del proprio saggio. Pertanto l'Autore s'impegna a citare anche le fonti on-line utilizzate riportando l'esatto indirizzo telematico.

Nel pieno rispetto della circolazione internazionale del lavoro scientifico l'Autore s'impegna ad utilizzare nel proprio saggio tutti i risultati della relativa ricerca, obbligandosi alla citazione di fonti anche manoscritte, senza alcuna preclusione alla diffusione del proprio risultato.

L'Autore nell'affidare il proprio lavoro alla rivista deve preventivamente dichiarare se esso è stato presentato ad un Convegno; in caso affermativo l'Autore s'impegna a concederlo per una eventuale pubblicazione degli atti congressuali solo dopo sei mesi dalla pubblicazione in rivista.

Napoli, 20 dicembre 2014

Il Direttore Responsabile
Prof. RAFFAELE GIGLIO

L'Editore
PAOLO LOFFREDO

In questo numero:

CRISTINA TERESA PENNA
ELENA BILANCIA

Tasso e i commenti cinquecenteschi a Petrarca
Forme del dialogo in volgare nella prima metà del
XVI secolo

GIACOMO CUCUGLIATO
CLARA LERI

Commento esoterico a una novella pirandelliana
Cristina Campo e i Promessi sposi

SIMONE GIORGINO

Su Poesie raccolte di Giacinto Spagnoletti

FRANCESCO VENTURI

Carteggio inedito Carlo Betocchi e Libero de Libero

EMILIO FILIERI

La notte di E.G. Caputo

CARLOTTA ALBANESE

I dannati di Una visita in fabbrica di Vittorio Sereni

SIMONE GIUSEPPE FLOCCO

Appunti sulle Poesie ovali di Vittorio Bodini

LUIGI MARSEGLIA

Sull'opera prima di Antonio Nardone

www.criticaletteraria.net

ANNO LII

FASC. I

N. 202/2024

Consiglio scientifico onorario: Beatrice Alfonzetti (Roma) / Guido Baldassarri (Padova) / Elsa Chaarani Lesourd (Nancy, Francia) / Nicola De Blasi (Napoli) / Antonio Lucio Giannone (Lecce) / Pietro Gibellini (Venezia) / Raffaele Giglio (Napoli) / Francesco Guardiani (Toronto, Canada) / Massimo Lollini (Eugene, Stati Uniti) / Gianni Oliva (Chieti) / Matteo Palumbo (Napoli) / Francesco Tateo (Bari) / Tobia R. Toscano (Napoli)

Comitato direttivo-scientifico: Giancarlo Alfano (Napoli - Federico II) / Giovanni Barberi Squarotti (Univ. Torino) / Valter Boggione (Univ. Torino) / Ambra Carta (Univ. Palermo) / Rosario Castelli (Univ. Catania) / Daniela De Liso, vice (Napoli - Federico II) / Francesco Ferretti (Univ. Bologna) / Giorgio Forni (Univ. Messina) / Maria Teresa Imbriani (Potenza - Univ. Basilicata) / Valeria Giannantonio (Univ. Chieti) / Simone Magherini (Univ. Firenze) / Valeria Merola (Univ. L'Aquila) / Elisabetta Selmi (Univ. Padova) / Sebastiano Valerio (Univ. Foggia) / Paola Villani (Napoli - Univ. Suor Orsola Benincasa)

Comitato scientifico internazionale: Perle Abbrugiati (Francia - Univ. de Provence) / Massimo Danzi (Svizzera - Univ. Geneve) / Paolo De Ventura (England - Univ. of Birmingham) / Margareth Hagen (Norvegia - Univ. di Bergen) / Srecko Jurisic (Croazia - Univ. di Spalato) / Irene Romera Pintor (Spagna - Univ. di Valencia)

Segreteria di redazione: Noemi Corcione, John Butcher, Giuseppe Andrea Liberti.

Direttore responsabile: Raffaele Giglio.

Amministrazione: Paolo Loffredo Editore s.r.l. - 80128 Napoli - Via Ugo Palermo, 6; www.loffredoeditore.com; paololoffredoeditore@gmail.com

Abbonamento annuo (4 fascicoli): Italia € 70,00 - Estero € 94,00 - Fascicolo: Italia € 21,00; Estero € 30,00. Versamenti sul c.c. bancario intestato a Paolo Loffredo Editore s.r.l., IBAN: IT 42 G 07601 03400 001027258399 BIC SWIFT BPPIITRR Banco Posta Spa oppure versamento con bollettino di ccp sul conto 1027258399; 

Versione digitale acquistabile su TORROSSA.COM ISSN e2035-2638

La pubblicazione di qualsiasi scritto avviene dopo doppia valutazione anonima.

Autorizzazione del Tribunale di Napoli n. 2398 del 30-3-1973.

Impaginazione: Graphic Olisterno, Portici (NA); *Stampa:* Grafica Elettronica s.r.l. - Napoli.

Questo fascicolo è stato stampato il 22 gennaio 2024.